

S'inventer comme juif. Les jeux identitaires de Philip Roth

Régine Robin

Volume 29, numéro 3-4, hiver 1997

L'ethnicité fictive : judéité et littérature

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501169ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501169ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robin, R. (1997). S'inventer comme juif. Les jeux identitaires de Philip Roth. *Études littéraires*, 29(3-4), 23-48. <https://doi.org/10.7202/501169ar>

Résumé de l'article

S'inventer comme juif. Les jeux identitaires de Philip Roth.



S'INVENTER COMME JUIF

Les jeux identitaires de Philip Roth

Régine Robin

■ Comment être soi en Amérique, le pays des « personnalités multiples », celui de Zelig, le personnage caméléon de Woody Allen, celui où on peut libérer une prévenue d'un crime parce qu'elle n'était plus elle-même, ayant perdu sa personnalité, ayant pris trop de *Prozac*, celui où Lorena Bobbitt, ayant sectionné le pénis de son mari, peut être quasiment acquittée pour un moment de folie passagère ? Où en sommes-nous, nous ? Et qui sommes-nous quand nous sommes nous ? En dehors des psychiatres et des psychanalystes, nous savons que ce sont les écrivains qui parlent de personnalités clivées, du Je qui est un autre. Nous avons fait du chemin dans la littérature depuis *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde* de Robert L. Stevenson. L'Amérique est un excellent terreau pour aller à la pêche aux identités multiples dans la littérature, non pas comme un objet tératologique, mais comme la condition même de l'écrivain, comme le mode d'existence même de la littérature et peut-être de la condition juive.

Philip Roth se prête magnifiquement à cette exploration puisqu'il représente avec

le plus de force tous les jeux identitaires et labyrinthiques que l'on peut expérimenter dans la littérature d'aujourd'hui. Clivage entre la judéité et le *Mainstream* américain ; clivage entre la tentation autobiographique et la fiction ; clivage entre le « moi » de surface assumé et l'expérience psychanalytique qui dément en permanence les acquis de l'unité du moi, clivage entre « *The good Guy* » toujours à la recherche de la femme idéale, et « *The bad Guy* », misogyne, dominateur, pourfendeur de femmes abusives n'en voulant qu'à sa fortune et cherchant à lui arracher des pensions alimentaires faramineuses, tension entre la position individualiste et solitaire de l'écrivain et les pressions de la communauté juive depuis le scandale de *Portnoy* qui ne l'ont plus lâché depuis. Tout le dispositif d'écriture de Roth est là pour nous perdre dans un jeu savant de miroirs depuis les miroirs déformants du Musée Grévin, aux sorcières qui permettent de voir toute une pièce prise dans des métamorphoses étranges, jusqu'aux miroirs qu'on trouve souvent à l'entrée des immeubles cossus qui multiplient à l'infini un visage, ou un paysage.

Roth est un écrivain autofictionnel, et ce, même avant qu'il inscrive directement son nom, son personnage (lui-même) réinventé dans la fiction.

L'autofiction est un terme qui a été forgé par Serge Doubrovsky pour désigner un type d'écriture de soi qui se démarquerait de l'autobiographie telle qu'elle avait été redéfinie par Philippe Lejeune, comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, p. 14). Celle-ci relève d'un *pacte autobiographique*, de tout ce qui marque les liens d'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage et qui affiche une authenticité avouée. Dans sa réflexion sur l'autobiographie, Lejeune s'interrogeait : « Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche... » (*ibid.*, p. 31).

Doubrovsky, s'interrogeant sur ces « cas-aveugles », identifiées par l'inventaire de Lejeune, s'aperçoit que son roman *Fils*, correspond parfaitement à ce cas de figures. Sur la quatrième de couverture de *Fils*, Doubrovsky dit encore :

Autobiographie ? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ? si l'on veut autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, du traditionnel ou nouveau (Doubrovsky, 1977).

Plus tard, il définit le nouveau genre qu'il institue :

« L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte » (Doubrovsky, 1980).

L'autofiction serait un type d'autobiographie éclatée tenant compte de l'apport de la psychanalyse, de l'éclatement du sujet, de l'écriture comme indice de fictivité tout en respectant les données du référent, une fictionnalisation de soi, mais gardant comme visée la vérité du sujet.

Dans sa thèse, Vincent Colonna élargit la perspective : « Une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) » (Colonna, 1989). Dans cette perspective tout un ensemble d'œuvres et d'auteurs peuvent être regroupés de Witold Gombrowicz à Dante, de Proust à Gary / Ajar. Désormais, l'accent est mis sur le « fiction » d'autofiction, lui donnant ainsi un sens très large. Dans ses tentatives d'élucidation, Jacques Lecarme semble englober des dispositifs textuels complexes qui ne sont ni l'autobiographie au sens traditionnel du terme, ni de la simple fiction. Ses références vont des textes de Patrick Modiano qui ne sont pas indiqués comme étant des romans au *Roland Barthes par Roland Barthes* de 1975. Peut-être faut-il avoir recours à la notion d'*Autobiographie postmoderne* mise en place par Alain Buisine (1992). Prenant appui sur *le Livre brisé* (1989) de S. Doubrovsky, dans lequel ce dernier prépare un cours sur Sartre et réfléchit sur l'écriture autobiographique des *Mots* de 1964, Buisine note :

Écrire une autobiographie, c'est simultanément réfléchir sur ce qu'est une autobiographie en tant

que processus littéraire et existentiel. L'autobiographie personnelle est nécessairement médiatisée par un métadiscours sur l'autobiographie. Le geste romanesque est indissociablement un geste critique. Or, une telle posture réflexive de l'écriture, qui ne fait jamais semblant d'ignorer ce qui l'a précédée et qui ne prétend jamais le nier, l'effacer, le refuser complètement au nom de sa propre modernité me semble justement une des caractéristiques essentielles de la postmodernité [...] (Buisine, 1992).

Le colloque de Nanterre sur l'autofiction (1992) et le numéro de revue qui en a résulté (1993) prolongent les débats et permettent de clarifier quelque peu les données de ce problème complexe en distinguant et en différenciant l'autobiographie comme *genre* dont *les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau constituent le texte emblématique, l'inscription du biographique dans l'œuvre sous des formes multiples, ce que Jean Ricardou appelle *le biotexte* (1982). On sait que Bernard Magné a fait œuvre innovatrice en étudiant le « biotexte » de Georges Perec dans l'ensemble de sa création, et en forgeant la notion d'autobiographème et de réseau organisé de ces « autobiographèmes ». Enfin, l'autofiction brouille les frontières de genre et d'identité, récusant la coïncidence de soi avec soi, jouant et expérimentant de nouvelles perspectives narratives et de nouveaux dispositifs d'un sujet virtuel, postmoderne au sens où Jameson (1984) parle d'une époque vouée au pastiche et à la perte de l'historicité, ancrée dans une temporalité de type « schizophrène ». Aujourd'hui, peut revendiquer l'appellation d'autofiction, de Paul Nizon à Philip Roth, de Patrick Modiano à Alain Robbe-Grillet, de Nathalie Sarraute (1983) à Georges Perec (1975), toute forme textuelle qui écrit, pense, narre le fictif de l'identité ou ce que Paul Ricoeur a si bien nommé *l'iden-*

tité narrative (1985), aux frontières de la fiction et du témoignage, faisant reculer ces frontières, brouillant le *pacte biographique* cher à Lejeune de même qu'*pacte romanesque*, dans la mesure pratique patente de la non-identité indices qui attestent la fictivité ne se plus simplement du romanesque mais d'un réel lui-même devenu fictif ; ' remet en question les démarcations réel et fiction, vrai et faux (Eco. les indices de fictivité et d'effet d'illusion référentielle dans le mas Pavel, 1988), Gérard Genette. Käte Hamburger, 1986).

L'émergence des nouvelles écritures de soi formule la nécessité d'une nouvelle problématique du biographique qui mobilise d'autres ressources que celle de la stabilité du nom propre et de la signature, une autre approche de l'identité ne se confondant plus avec celle de l'histoire d'une vie, sa prétendue continuité. On ne sera pas étonné de voir la psychanalyse comme un fil conducteur de notre travail, étant donné que ce qui est en cause, c'est le statut de l'identité et de la place du sujet dans son écriture, son dispositif textuel ou artistique, sa place dans des fantasmes d'auto-engendrement (Jean-François Chianteretto), faisant fi de la lignée véritable, et de toute puissance (Elisabeth Bizouard). Place absente de sujet, place décentrée, place d'un sujet simulé et non représenté, autant de jalons dans la déconstruction des structures narratives et de l'identité. Soit *comme un autre*, dit Ricoeur, ce qui n'est pas le simple redoublement de la célèbre formule de Rimbaud : *je est un autre*, ni un écho à celle de Walter Whitman : "*We contain multitudes*". Les dispositifs que je me propose d'étudier devraient permettre de jeter

quelques lueurs sur les remaniements de l'identité aujourd'hui.

La plupart des personnages principaux de Roth sont des écrivains et professeurs de littérature (Peter Tarnopol, Nathan Zuckerman ou Alexandre Kepesh) qui sont autant d'avatars, de variantes de lui-même ou de son narrateur, de fantasmes de lui-même réinventés dans le texte de fiction. Ils sont parfois des doubles, parfois des sosies, voire des *alter ego*. En ce sens, l'écrivain fait beaucoup plus que réinscrire des éléments de son vécu dans la fiction. Ses personnages ont bien quelque chose de Roth, mais d'un Roth réinventé, déplacé, translaté dans une vie autre, ni tout à fait autobiographie, ils ne sont ni tout à fait fiction en dépit de la page couverture qui parle de « roman », de récit ou d'autres genres. Dans *Opération Shylock*, ce sont deux Roth qui sont mis en texte, tous les deux nés en 1933 à Newark (New Jersey) et issus d'une famille juive originaire de Galicie. C'est bien lui dans son texte, mais réinventé par le texte. Il est devenu lui aussi autofictif.

Pour suivre ce phénomène, je propose d'examiner les points suivants. En premier lieu, à propos de quelques-unes des œuvres de Roth, voir le paratexte de l'œuvre, les pages de titres, les dédicaces et les épigraphes, les « Avis au lecteur », ainsi que quelques artifices supplémentaires. C'est à ce propos qu'il nous faudra examiner le jeu retors entre fiction et autofiction, autobiographie et psychanalyse pour tenter de cerner le statut de la vérité du sujet. Dans un deuxième temps, je voudrais examiner succinctement la place de la psychanalyse et du psychanalyste qui traverse l'œuvre, du moins, dans une certaine période, puis, les grandes figures d'écrivains dans

l'œuvre, d'écrivains ou de professeurs de littérature ou de leurs doubles, ce qui m'autorisera à poser l'immense problème du travail de la judéité qui est partout présent dans l'œuvre. Enfin, j'examinerai la question des vraies et des fausses filiations, la figure emblématique de Kafka, celle moins affirmée de Bruno Schulz en particulier et les identifications littéraires de l'auteur.

Des contrevies multiples. Le trompe-l'œil des paratextes. Pactes romanesque contre pacte autobiographique

Roth joue à tromper, à frustrer le lecteur, à casser tous les pactes que le titre ou la page de titre induisent chez ce dernier, aussi bien le pacte romanesque que le pacte autobiographique.

Le lecteur qui ouvre pour la première fois *Ma vie d'homme* reste perplexe. La page de titre porte l'indication de l'auteur comme il convient : Roth, pas d'indication de genre, et le titre suggère à l'évidence un effet de pacte autobiographique, d'autant plus que la jaquette parle de règlement de compte avec une femme qui mourra dans un accident d'automobile, ce qui constitue des éléments bien connus de la vie de Roth. La page de titre est suivie d'une notice biographique de l'auteur. On nous dit qu'il est chef de file de l'école juive de New York. Puis, une dédicace "to Aaron Asher and Jacob Epstein", des noms juifs, peut-être des amis, des écrivains, des critiques ou des éditeurs. La dédicace est suivie d'une note au lecteur qui explique la structure de l'œuvre en soulignant que les deux histoires de la première partie et la seconde, « récit autobiographique », sont tirées des écrits de l'écrivain, Tarnopol. Il s'agit de trois moments de la vie de Peter

Tarnopol ou de Nathan Zuckerman, mais écrits selon des perspectives narratives variées. Les deux premières nouvelles relataient l'enfance et la jeune adolescence de Zuckerman, jusqu'à ce qu'il quitte sa famille pour Chicago. À l'annonce des malheurs qui allaient s'abattre sur lui, le narrateur, son porte-parole écrit :

[...] ou peut-être, ce qu'il faudrait à cette histoire, ce ne serait ni la gravité ni la complexité, mais simplement un autre auteur, quelqu'un qui ne verrait en elle que la pure et simple comédie de cinq mille mots qu'elle a peut-être bien été. Malheureusement l'auteur de cette histoire, ayant lui-même vécu une semblable infortune, à peu près au même âge, ne la ressent pas encore en lui, même aujourd'hui, à trente-cinq ans, telle qu'il puisse la raconter brièvement, ou la trouver drôle. « Malheureusement », parce qu'il se demande si cela ne donne pas la mesure de l'homme plus que cela n'indique l'étendue de son malheur (*Ma vie d'homme*, p. 58).

Tarnopol, qui raconte la vie de Zuckerman, en est déjà « une variante ». Trop identifié à son « personnage », il décide de ne pas poursuivre.

La seconde nouvelle de la première partie est écrite à la première personne. Le narrateur n'est autre que Zuckerman, même si l'écrivain fictif est bien Tarnopol ; Nathan se retrouve à Chicago, donnant un cours de littérature et rencontrant Lydia qui finira par se suicider. Là encore, ce sont des catastrophes qui fondent sur le narrateur ; d'ailleurs la nouvelle s'intitule « À la recherche du désastre ou : le sérieux des années cinquante ».

La deuxième partie, « Ma véritable histoire », présente d'abord un résumé de l'autobiographie de Tarnopol par lui-même, écrite à la troisième personne, comme on présente un personnage. On y apprend que cet écrivain n'a produit qu'un petit nombre de récits dont un roman, *Un*

père juif, à cause de son cauchemardesque mariage qui lui a pris toute son énergie. On y apprend également que les dé mêlés de l'auteur avec son psychanalyste deviennent de plus en plus importants et que Tarnopol songe à abandonner la fiction pour se tourner vers le récit autobiographique. Il reste à voir, dit-il, si ce passage sera plus efficace que les conseils de son psychanalyste ou plus percutants pour le guérir de son mal existentiel que le recours à la fiction ou à la biographie des autres, même si ces autres ont tendance à lui ressembler sérieusement :

Il y a six mois, Monsieur Tarnopol ayant terminé son analyse avec le docteur Spielvogel, obtint un congé de l'université pour aller s'installer temporairement à Quashay Colony, une maison de repos pour écrivains, peintres, sculpteurs et compositeurs, située à la campagne dans le Vermont. Là-bas, Monsieur Tarnopol est le plus souvent solitaire : il consacre ses jours et ses nuits à réfléchir sur ce qu'il est advenu de sa vie. La plupart du temps, ses souvenirs l'embarrassent et il a peine à y croire ; il continue à être obsédé par tout ce qui se rapporte à la défunte Mrs Tarnopol. Actuellement, Monsieur Tarnopol *songe à abandonner les ouvrages de fiction pendant un certain temps pour se mettre à écrire un récit autobiographique*, projet qu'il aborde avec circonspection, incertain qu'il est tant de son opportunité que de son utilité.

Non seulement la publication d'un document aussi personnel risque de soulever de sérieux problèmes légaux et éthiques, mais il n'y a aucune raison de croire qu'en acculant son imagination à adhérer rigoureusement aux faits, Monsieur Tarnopol parviendra à exorciser une fois pour toute son obsession. Il reste à voir si la sincérité, telle qu'il la conçoit, sera en rien plus efficace que son art (ou que les conseils thérapeutiques du docteur Spielvogel) pour démystifier le passé et apaiser son sentiment d'échec, bien regrettable il faut en convenir (PT. Quashay, Vermont. September 67) (*ibid.*, p. 148-149. Les italiques sont de moi).

On voit qu'est posé d'emblée le rapport de la fiction à l'autobiographie et à la psychanalyse.

L'autobiographie de l'écrivain Tarnopol emprunte de nombreux traits à la biographie de Roth, en particulier l'histoire de ce terrible mariage qui finit misérablement entre les protagonistes, le fait que Josie dans la vie, et Maureen dans l'œuvre littéraire, l'ait abusé, lui ayant fait croire qu'elle était enceinte pour se faire épouser ; de même, l'accident mortel de son ex-femme qui vient le libérer comme une divine surprise d'une insupportable pension alimentaire à payer tout en décuplant sa culpabilité. Ces éléments fondamentaux de l'existence de Roth se retrouvent intégralement dans le roman. D'ailleurs, dans *les Faits. Autobiographie d'un romancier*, Roth rappelle que, dans *Ma vie d'homme*, tout ce qui se rapporte au désastreux mariage de Tarnopol avec Maureen Johnson reproduit sa propre histoire sans rajouts ni broderies. Cette épouse fictive signe cependant l'épigraphe du livre : « j'aurais pu être sa Muse, si seulement il me l'avait permis. Maureen Johnson ». Et le tout est censé être tiré de son journal.

On retrouve donc l'écrivain Roth projetant dans la fiction certains moments de sa vie par l'intermédiaire de deux narrateurs, l'écrivain fictif Tarnopol et le personnage de Zuckerman. Ce Zuckerman est appelé à un grand avenir dans l'œuvre. Il devient l'écrivain de toute la série (Tarnopol disparaissant) : « l'Écrivain fantôme », « Zuckerman délivré », « la Leçon d'anatomie », « l'Orgie de Prague » (*Zuckerman enchaîné*) et de *la Contrevie*.

En 1988, plus de dix ans après, Roth publie *les Faits* qui porte comme sous-titre « Autobiographie d'un romancier ». Le pacte est ici à l'évidence autobiographique avec une ambiguïté cependant qui suspend notre croyance naïve, comme si l'autobio-

graphie d'un romancier était une espèce d'oxymore combinant l'aspect autobiographique et le roman. Si la dédicace est « Pour les soixante ans de mon frère », l'épigraphe qui suit est magnifique. Il s'agit d'une phrase tirée des paroles du personnage romancier de Roth, Zuckerman dans *la Contrevie* : « et comme il parlait, je songeais au genre d'histoires en quoi les gens transforment leur vie, au genre de vies en quoi les gens transforment les histoires ».

On est bien dans un brouillage systématique des pactes, dans l'anneau de Moëbius du réel et de l'imaginaire, dans le labyrinthe identitaire, dans un jeu entre l'autobiographie et la fiction, dans la constitution d'une autofiction qui se veut avec ruse une « autobiographie », autofiction dont Roth devient le magicien.

Comme si cela ne suffisait pas, l'œuvre *les Faits* est encadrée par deux lettres qui, à elles seules, détruiraient le pacte autobiographique induit par le titre et le paratexte. La première est placée avant le prologue, mais elle ne constitue pas une préface, ni un texte à part qui se trouverait en italique. Bien incorporée au texte, elle est une lettre de Roth l'écrivain à son personnage principal Zuckerman. La dernière partie du livre constitue la réponse de Zuckerman à ce même Roth. Que dit donc Roth qui signe cette lettre par son nom ?

Il explique que, comme nombre d'écrivains, il commence par prendre des notes dans un carnet. Tout dans ses fictions repose sur des faits. Mais, bien entendu, il ne s'agit là que d'un point de départ. Pour *les Faits*, il a entrepris d'en rester aux faits précisément, de dessécher l'écriture, d'écrire la factualité même, sans travestissement et sans fioritures : une écriture

neutre. Est-ce simplement pour bien marquer la différence entre le « vrai » Roth et ses divers avatars dans la fiction ? Cet écart n'a pas besoin d'être à nouveau précisé. Il va de soi. Rappelons cependant que, dès *Portnoy* (1969), Philip Roth a subi les foudres de la communauté juive américaine qui n'a jamais voulu faire la différence, du moins dans ses principaux porte-parole, entre Philip Roth en chair et en os, sa famille, sa vie privée et le « je » de nombre de ses narrateurs, à plus forte raison de ses personnages, et des milieux juifs fictifs qu'il décrit. L'urgence était ailleurs. Il s'agit par cette écriture neutre, banale, de tenter « la transparence biographique » à la suite d'une dépression nerveuse. Bref, il s'agit d'y voir clair :

Au-delà de la cinquantaine, on a besoin des moyens de se rendre soi-même visible à soi-même. Le moment vient, comme dans mon expérience voilà quelques mois, où l'on se trouve tout d'un coup dans un état de confusion mentale, incapable de comprendre désormais ce qui avait été pour soi l'évidence : pourquoi je fais ce que je fais, pourquoi je vis là où je vis, pourquoi je vis la vie qui est la mienne (*les Faits*, p. 14).

Le problème pour Roth est de se transformer en « lui-même ». Il s'adresse directement à son personnage. À l'image de Zuckerman qui *renaît* dans *la Contrevie* par l'intercession de son épouse anglaise, à l'instar de Henry, son frère qui, dans le même livre, se retrouve, après sa mort, dans les Territoires occupés auprès de fondamentalistes juifs, Roth se donne une nouvelle chance et *renaît* dans et par son texte :

[...] j'étais bon pour une nouvelle chance. Si, en écrivant, je ne voyais pas exactement où j'allais en venir, je le vois à présent : le manuscrit incarne *ma Contrevie*, l'antidote et la réponse à toutes ces fictions qui ont culminé dans la fiction de toi [...] (*ibid.*, p. 16).

Admirons l'argumentation retorse. D'ordinaire, l'écrivain, c'est du moins un cas de figure classique, renaît à travers ses personnages. Il se quitte comme un comédien pour incarner dans le texte de multiples variantes de soi-même, ou pour échapper par le fantasme, à sa condition. Ici, Roth nous fait croire qu'il lui faut s'échapper de ses personnages pour tenir enfin sa vie dans l'écriture, pour occuper sa « vraie place ». Comme la plupart de ses lecteurs naïfs n'ont jamais fait le départage entre l'auteur, ses narrateurs et ses personnages, il n'y a pas de moment premier. On revient à l'anneau de Möbius du dedans-dehors. Roth nous fait croire que la séparation des deux postures est très nette à ses yeux, mais les choses sont plus compliquées qu'elles ne le paraissent. La série des Zuckerman et *la Contrevie*, c'était de l'autofiction déguisée en fiction (on sait que le terme n'apparaît pas sous la plume de Roth) définie comme l'écriture de soi-même devenu objet de fiction. C'est entendu, il s'en tiendra aux faits. Il s'agit bien d'une autobiographie comme genre au sens strict du terme :

Ce n'est pas qu'on subordonne ses idées à la contrainte des faits dans l'autobiographie, mais plutôt qu'on élabore une série de récits pour rassembler les faits dans une hypothèse convaincante qui élucide le sens de son histoire (*ibid.*, p. 19).

Travail de reconstitution de soi, mais aussi travail de deuil. La perte de sa mère incline Roth à la nostalgie du temps où « personne n'avait disparu ». Tout dans ce texte oriente vers l'autobiographie avec deux traits d'ironie et de mise à distance qui devraient attirer l'attention. Roth dit à son personnage : « Je suppose que d'intituler ce livre *les Faits* élude tant de questions que je pourrais parvenir à être à la

fois moins et plus ironique en l'intitulant : *Pour éluder la question* » (*idem*).

Plus loin, il affirme qu'il a écrit ce texte « inconsciemment », ce qu'on pourrait prendre pour une véritable dénégation. Si, au contraire, ce qui est éludé est précisément ce qui a du mal à venir à la conscience, peut-on prendre l'autobiographie plus au sérieux que la fiction pour dire quelque chose de la vérité de soi, puisque, précisément, l'« hypothèse convaincante » qu'elle constitue s'avère une rationalisation dont l'écrivain a absolument besoin pour se sentir « réengagé » dans la vie ? Et pourquoi n'avoir pas fait précéder le texte d'une simple note au lecteur ou d'une préface expliquant le pourquoi de la démarche ? Pourquoi cette lettre à son principal personnage de fiction, son écrivain, Zuckerman, lui-même objet de fiction. Simple procédé technique, artifice ludique d'écriture ? Voyons ce que son personnage lui répond à la fin :

Cher Roth.

J'ai lu deux fois le manuscrit. Voici la sincérité que tu exiges : ne le publie pas ; tu vaudrais beaucoup mieux lorsque tu écris sur moi que lorsque tu rapportes ta propre vie avec « exactitude ». Se pourrait-il que tu te sois pris pour sujet non seulement parce que tu es fatigué de moi, mais parce que tu crois que je ne suis plus celui qui te permet de te détacher de ta biographie tout en exploitant ses crises, ses thèmes, ses tensions et ses surprises ? Eh bien, si j'en juge par ce que je viens de lire, je dirais que tu as toujours autant besoin de moi que moi de toi (*ibid.*, p. 186).

Zuckerman va tenter de lui expliquer pourquoi il ne doit pas publier ce texte : « Est-ce ici toi ou est-ce l'image que tu veux donner au lecteur de ce que tu es à l'âge de cinquante-cinq ans ? » (*ibid.*, p. 189). Et ce fameux texte est-il aussi « inconscient » que cela ? Une autobiographie, par défini-

tion, ne constitue-t-elle pas une procédure de contrôle que l'écrivain entend exercer sur son image ? Par les choix de mise en texte qui se sont opérés, il y a des manques, des blancs, des lacunes énormes. Par exemple, qu'en est-il de cette fameuse psychanalyse si importante dans la vie et, comme nous le verrons, dans l'œuvre de Roth ?

Ta psychanalyse n'est guère évoquée que dans une seule phrase. Je me demande pourquoi. Est-ce que tu l'as oubliée, ou est-ce que les thèmes sont trop embarrassants ? Je ne te dis pas que tu es Portnoy, pas plus que je ne dis que tu es moi ou que je suis Carnovsky ; mais, dis-moi, de quoi est-ce que toi et ton psychanalyste avez-vous parlé pendant sept ans ? (*ibid.*, p. 194).

Non seulement il y a des manques, mais c'est presque un discours convenu, sans violence, sans « hybris », sans cet aspect batailleur qui caractérise Roth d'ordinaire. Discours convenu où manque l'essentiel : « Tu désimagines le travail de toute une vie » (*ibid.*, p. 192). Ce que Zuckerman veut lui signifier très fortement, c'est que la mise à distance de soi dans l'écriture est nécessaire et que, si elle n'a pas lieu ou si on fait semblant qu'elle n'a pas lieu, alors c'est la censure qui règne et qui légifère ce qu'on peut et ce qu'on doit dire. Roth n'écrit qu'en se mettant en scène dans un autre. Il lui faut se constituer en autre. Il se délègue à ses écrivains et professeurs de littérature. Dans l'autobiographie, il se rate, tout simplement parce qu'il n'arrive pas à se constituer en autre. Zuckerman en profite pour se plaindre en tant que personnage, en comparant sa situation à celle de l'auteur, ce qui est de bonne guerre et restitue à l'imaginaire sa prééminence.

C'est dire que l'autobiographie d'un romancier est aussi le roman d'une autobio-

graphie contemporaine impossible à écrire. Oxymore que la notion de « transparence biographique » et peut-être aussi que celle d'« autobiographie d'un romancier » !

Dans *Tromperie* (1994), le romancier explique : « j'écris de la fiction, on me dit que c'est de l'autobiographie, j'écris de l'autobiographie, on me dit que c'est de la fiction » (*Tromperie*, p. 180). C'est que, peut-être, Philip Roth n'écrit jamais de pures fictions, encore moins des autobiographies, peut-être que de livre en livre il s'invente, se réinvente lui-même par lui-même en passant son temps à s'auto-engendrer dans l'écriture ¹.

Mais c'est *Opération Shylock* qui doit retenir notre attention. Le livre ne porte pas la mention de « roman » mais celle de « confession ». Il est dédié à « Claire », le nom de celle qui fut longtemps la compagne de Roth. En épigraphe, un verset de la Genèse en hébreu et une phrase de Kierkegaard en anglais. Deux cultures et deux langues. Une préface et une « note au lecteur » à la fin. La préface nous fait savoir que l'auteur a dû changer les noms, modifier certains lieux. Pour le reste, Roth atteste que *Opération Shylock* est bien tiré de ce qu'il a vécu et de la mission qu'il a accepté de mener pour le compte du Mossad, le service secret israélien. Roth en James Bond, voilà qui étonnant ! Venu à Jérusalem en 1988 pour suivre le procès Demjanjuk accusé d'être « Ivan le terrible », le bourreau de Treblinka, il relate dans le texte sa confrontation avec le visage énig-

matique de cet homme, devenu citoyen américain, à qui on donnerait « le bon Dieu sans confession ». La note de lecture qui clôt la « confession » vient immédiatement démentir la préface : « Ce livre est une œuvre de fiction... Toute ressemblance avec des événements s'étant effectivement produits, des lieux existants ou des personnes vivantes ou décédées est une pure coïncidence. Cette confession est un faux (*Opération Shylock*, p. 449).

Par une confession d'événements fictifs, Roth, une fois de plus, pour notre plaisir, brouille toutes les pistes, détruit les pactes, le pacte autobiographique par le pacte romanesque, le reportage par la pure fiction, le réel par un univers paradoxal.

Il y a donc les romans, ceux qui portent la mention « roman » sur la couverture et dans lesquels les personnages, surtout à partir de l'émergence de Tarnopol, sont des écrivains créant des personnages d'écrivains, personnages fictifs, textuels, même s'ils contiennent en eux un grand nombre d'éléments du biographique rothien. Ce sont des éléments du biotexte incarnés dans des figures fictives. Il y a cette autobiographie de Roth, *les Faits*, et le récit sur la mort de son père, *Patrimoine*. Entre les deux, les textes où Roth intervient comme auteur-narrateur-personnage se nommant Philip Roth, les autofictions, dont *Opération Shylock* est un modèle du genre. On assiste ainsi à cette lutte entre une écriture de fiction et cette écriture desséchée, « désimagée » qui

1 *Patrimoine* est un récit que Philip Roth a consacré à la mort de son père en 1991. La jaquette porte pour sous-titre « une histoire vraie » et la dédicace : « Pour ma famille, les vivants et les morts ». Ce livre dont le ton est en effet très différent du reste de son œuvre constitue un vrai travail du deuil, lui permettant de trouver véritablement sa place dans la filiation. Le sujet est son père et non lui-même ou ses multiples doubles. C'est peut-être pour cela que Philip Roth y est totalement présent, mis à nu, poignant. Cela ne l'empêchera pas de s'inventer par ailleurs des filiations imaginaires, mais sans confondre les deux plans.

serait celle de la « transparence biographique ». Mais, du point de vue de la vérité du sujet, où se situe alors la place de la psychanalyse, comme le faisait remarquer Zuckerman, et quelle place tient-elle dans l'élaboration fictionnelle et / ou autofictionnelle ? La psychanalyse permettrait-elle, comme chez Doubrovsky, mais de toute autre façon, de s'inventer perpétuellement, de s'autocréer sans finitude et sans limite ? Et où la situer par rapport à la fiction et à l'autobiographie ?

Roth, son narrateur et ses personnages sont très tôt exposés à la douleur physique et mentale. L'œuvre est parcourue par la maladie, celles des autres, les siennes : mal de dos, tortures de vertèbres cervicales coincées, sciatiques, petites opérations qui se révèlent sources d'une profonde dépression, chirurgie cardiaque, troubles causés par une prise prolongée d'halcion, dépressions. Sans compter les troubles psychiques, l'angoisse due à la fixation infantile à la mère (voir *Portnoy*, entre autres) et à cette répétition dans les choix d'objets qui se révèlent désastreux, comme son mariage avec Josie (Maureen dans l'œuvre) que le narrateur n'arrête pas d'expier. Les femmes, en particulier, le ligotent à l'image de sa mère. Tous ces troubles et ces ennuis, parfois bénins, parfois graves, toutes ces douleurs qui finissent par s'enchevêtrer et accentuer le malaise devaient confronter notre auteur-narrateur tôt ou tard à la psychanalyse comme pratique et à la figure du psychanalyste (toujours un homme) comme actant et comme figure romanesque.

Spielvogel, Klinger ou l'impossible castration

Tarnopol, on l'a vu, hésite, à la fin de sa longue psychanalyse, à quitter l'écriture de

fiction pour se tourner vers l'autobiographie. Le narrateur se demande laquelle de ces trois solutions « thérapeutiques » sera la plus efficace.

La psychanalyse accompagne l'œuvre au moins jusque vers le milieu des années 70, et encore après, comme dans *les Faits*. Elle fait partie de la thématique générale. L'idéal serait de suivre ce parcours de la figure du psychanalyste et du travail de la psychanalyse. Nous n'en évoquerons que quelques moments clés.

Si on trouve déjà un personnage analyste dans *Letting Go*, c'est Portnoy qui inaugure vraiment les analystes de l'œuvre de Roth. Dans l'épigraphe de *Portnoy et son complexe*, on lit :

Portnoy (complexe de) d'après Alexander Portnoy (1933 [date de naissance de Roth]). Trouble caractérisé par un perpétuel conflit entre de vives pulsions d'ordre éthique et altruiste et d'irrésistibles exigences sexuelles, souvent de tendance perverse. [Définition, puis] Voici ce qu'en dit Spielvogel : Exhibitionnisme, voyeurisme, fétichisme, autoérotisme et fellatio s'y manifestent à profusion ; par suite de l'intervention du « sur-moi » du sujet, toutefois, ni ces fantasmes ni ces actes n'engendrent de réelles satisfactions d'ordre sexuel, mais plutôt un insurmontable sentiment de honte et la peur du châtimement, en particulier sous la forme de castration (Spielvogel, « le Pénis éperdu », *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, vol. XXIV, p. 909). L'on peut considérer selon Spielvogel que la plupart des symptômes reconnus ont pour origine les liens nés des rapports mère-enfants » (*Portnoy et son complexe*, p. 70).

On remarquera d'abord que Portnoy est né en 1933, comme Philip Roth, et qu'il laisse son nom rattaché à un complexe apparemment célèbre. Le psychanalyste s'appelle SPIELVOGEL et non VOGEL-SPIEL. Oiseau joueur, oiseau qui joue, drôle d'oiseau. Le nom à consonance allemande est la garantie du sérieux de l'analyse (on se souviendra du docteur Durheim dans

l'œuvre de Doubrovsky). L'oiseau qui joue est peut-être utilisé pour représenter l'idée du narrateur pas encore écrivain. Celui qui va jouer avec toutes les identités, avec sa ou ses places. Le livre se veut une parole de divan sur trois cents pages, ponctuées de « *Docteur, je veux dire* », rappel de la situation analytique. Le psychanalyste ne parle pas durant trois cents pages. Seul l'analysant parle, raconte sa vie, son rapport impossible à ses parents, principalement à sa mère, son attitude « conquérante » à l'égard des filles, en particulier les « non-juives », et son rapport ambivalent à la judéité. Le texte est truffé de mots yiddish (il exige du reste un glossaire de termes yiddish en anglais.).

Le récit fourmille de fantasmes sexuels de l'histoire de son adolescence. La table des matières est éloquente : « l'être le plus inoubliable que j'aie jamais rencontré », « la branlette », le « blues juif », « fou de la chatte », « la forme la plus courante de dégradation dans la vie érotique », « en exil ».

L'essentiel concerne les rapports hauts en couleur entre une mère abusive et son fils, mère hyperprotectrice, juive jusqu'à la caricature.

Quatre moments ponctuent le récit où le narrateur Alex Portnoy interpelle le bon docteur. Il y a d'abord la scène où sa mère a un couteau à la main :

Docteur Spielvogel, voici mon existence, mon unique existence, et je la vis au milieu d'une farce juive ! Je suis le fils de cette farce juive. Seulement ce n'est pas une farce ! Dites-le moi, je vous en prie, qui nous a handicapés ainsi ? Qui nous a rendus si morbides, si hystériques et si faibles ? (*ibid.*, p. 56).

Conscient d'avoir accumulé plein de haine, il demande : « Est-ce le processus de l'analyse, Docteur, ou ce que nous appelons le "matériel" ? » (*ibid.*, p. 133).

On voit bien ce qui est en jeu, l'œdipe, la culpabilité dans des situations analytiques typiques. Le psychanalyste, quant à lui, ne prendra la parole qu'à la fin du roman : « Pon. Alors, maintenant, nous beut-être bouvoir gommencer, oui ? ».

Après cette longue séance d'analyse où le psychanalyste se tait pour ensuite déclarer classiquement que le vrai travail va commencer, celui-ci devient alors un personnage clé de *Ma vie d'homme*.

Tarnopol fut durant cinq ans le patient de Otto Spielvogel, spécialiste des rapports entre l'activité créatrice et la névrose. Il a écrit sur ce sujet des articles dans de nombreuses revues, notamment dans *American Forum for Psychoanalytic Studies*, faisant d'ailleurs partie du comité de rédaction de la revue. Dans ce cadre, il a tût fait de classer Tarnopol parmi ses « artistes narcissiques ».

Durant son analyse, les relations entre Tarnopol et son analyste furent très conflictuelles. L'analysant n'est jamais d'accord avec les interprétations de Spielvogel. À chaque fois, il entend des propos qui lui semblent très réducteurs. Ayant exposé ses pitoyables démêlés avec sa femme, le docteur lui demande :

« Est-ce que votre femme vous rappelle votre mère ? » Mon cœur se serra. Ce n'était pas le réductivisme psychanalytique qui allait m'empêcher de me jeter sous les roues du métro ou pire encore, de retourner à la fin de la semaine dans le Wisconsin pour reprendre les hostilités avec Maureen. En réponse à la question, je dis non, non elle ne me la rappelle pas [...] (*Ma vie d'homme*, p. 308).

Il est cependant plusieurs fois obligé d'accepter les interprétations du psychanalyste, en particulier le fait que sa mère, lui accordant tout ce qu'il exigeait, avait développé en lui le sentiment inconditionnel

qu'il pouvait obtenir tout ce qu'il voulait, et que, à cause de cela, il ne savait pas répondre à la frustration, et qu'en face de Maureen, sa femme « tyrannique », il était complètement désorienté. Il résiste : « Je prétendis que le docteur Spielvogel allait à contre-courant de la vérité » (*ibid.*, p. 314). Les interprétations de Spielvogel font malgré tout leur chemin. Il ne conçoit plus son enfance comme parfaitement « heureuse » ou sans problème. Puis, après quatre mois d'analyse, il rencontre Spielvogel dans l'autobus. C'est un choc de voir son analyste en dehors du dispositif analytique : la rencontre tri-hebdomadaire, la poignée de main et sa disparition au fond de son fauteuil derrière le patient, celui-ci étant allongé sur le divan :

Mais Spielvogel n'était pas une relation accidentelle avec qui l'on prend un verre de bière : il était le dépositaire de mon histoire intime ; il devait être l'instrument de ma guérison psychique — et spirituelle — et qu'une personne chargée d'une telle responsabilité pût vraiment sortir dans la rue et prendre un moyen de transport urbain *comme le commun des mortels*, du point A au point B, eh bien, cela dépassait mon entendement. Comment pouvais-je avoir été assez stupide pour confier mes plus noirs secrets à une personne qui sortait dans la rue et prenait l'autobus ? (*Ma vie d'homme*, p. 319. Les italiques sont de moi).

Arrive ensuite la brouille entre le narrateur et le docteur, au début de sa troisième année d'analyse. Spielvogel fait paraître dans *American Forum for Psychoanalytic Studies* un article, « L'Énigme de la créativité », centré sur le narcissisme de l'artiste. Le psychanalyste y parle d'un poète italo-américain d'une quarantaine d'années, assez célèbre, en proie à des crises d'anxiété. Il a certes changé les noms, les prénoms, l'origine et l'âge ; il en a fait un poète et non un romancier ; néanmoins, à la lecture de l'article, notre héros se recon-

naît, à certains détails de sa vie intime et sexuelle qu'il avait relatée dans une nouvelle parue peu de temps auparavant dans le *New Yorker*. Il est bouillant de rage :

Son père était un homme harassé, inefficace et soumis à sa mère. Quoi ? Où diable êtes-vous allé chercher ça... Pourquoi créer cette fiction sur moi, sur ma famille ? Alors que vous n'êtes évidemment pas doué pour ça. Laissez-moi inventer des histoires — et vous, cherchez-en le sens [...] » (*ibid.*, p. 347-348).

Il demande à voir le psychanalyste. Discussion difficile. Devant la violence de la réaction de son patient, Spielvogel propose d'arrêter l'analyse. Mais l'écrivain veut continuer :

Pourquoi ? Parce que je suis épouvanté à l'idée de me retrouver dehors tout seul. Mais aussi parce que je suis plus fort, parce que les choses dans ma vie vont mieux. Parce que, avec vous, j'ai finalement été capable de quitter Maureen. Cela n'a pas été sans importance pour moi, vous savez. Si je ne l'avais pas quittée, je serais mort, mort ou en prison. Vous croyez peut-être que j'exagère mais, moi, je sais que c'est vrai. Ce que je veux dire, c'est que, du point de vue pratique, en ce qui concerne ma vie de tous les jours, vous m'avez apporté une aide considérable. Vous avez été avec moi quand j'ai eu à franchir de mauvaises passes. Vous m'avez empêché de faire certaines choses absurdes et stupides. Évidemment, je ne suis pas venu ici trois fois par semaine pendant deux ans sans raison [...] (*ibid.*, p. 357).

Malgré tout, l'écrivain lui reproche de ne pas lui avoir demandé la permission :

« Est-ce que vous demandez la permission aux gens dont vous parlez dans vos romans ? » Mais je ne suis pas psychanalyste. Ce n'est pas comparable. J'écris des ouvrages de fiction ou plutôt, j'écrivais autrefois. *Un père juif* n'était pas un roman « sur » ma famille, ou sur Grete et moi, vous vous en rendez certainement compte. Il peut avoir eu là son origine, mais c'est finalement une adaptation, un artifice, une *méditation* à partir de la réalité. Une œuvre d'imagination déclarée, docteur ! Je n'écris pas « sur » les gens au sens strictement objectif ou historique (*ibid.*, p. 359-360).

Il se reconnaît dans l'article de Spielvogel, mais ne peut accepter ses propos, en particulier parce que le psychanalyste ne sait pas « écrire », ni décrire une vie :

Écoutez, je suis sûr qu'il y a à New York des gens qui sont exactement comme celui que vous avez décrit. Seulement, je ne suis pas l'un d'eux ! À moins qu'il ne s'agisse de quelque modèle que vous avez en tête, une sorte de patient à tout faire, ou bien de quelqu'autre de vos patients à qui vous pensez. Je ne sais pas... Peut-être que tout se ramène à un problème d'expression personnelle ; peut-être est-ce que l'écriture n'est pas très précise (*ibid.*, p. 362).

Il décide cependant de continuer l'analyse avec lui. Le mot de la fin du roman sera « c'est moi qui est moi et qui, étant moi, n'est nul autre ! », preuve que la thérapie s'est malgré tout frayé un chemin.

On le voit, le psychanalyste et le romancier sont des concurrents dans l'art de la fiction. Qui dira le vrai sur l'un et qui mettra en forme, en « écriture » la vie ? C'est bien pour cela que Tarnopol, dans sa retraite de Quahsay, songe à écrire son autobiographie et à la mesurer aux conseils thérapeutiques du docteur Spielvogel, pour savoir ce qui est le plus efficace pour chasser son « mal de vivre » et le sentiment d'échec qui l'assaille. Au psychanalyste de dire le sens de la vie et même, peut-être, le sens des écrits du romancier ! Tarnopol lui enverra donc, tout de suite après la fin de son analyse, ses nouvelles : *L'Apprentissage* et *À la recherche du désastre*. Dans la lettre qui accompagne son envoi sa requête est claire. Il lui demande une interprétation de ses écrits, tout en lui faisant remarquer que les rêves éveillés, contenus dans les nouvelles et qui avaient l'air d'être d'une origine inconsciente, n'étaient pas aussi « inconscients qu'un professionnel aimerait sans doute en inférer au premier

abord » (*ibid.*, p. 323). La toute-puissance du romancier n'a pas de limites et il ne sera pas dit que le psychanalyste pourra avoir le dernier mot.

Dans *le Sein*, facétie drolatique en hommage à Kafka, le professeur de littérature David Alan Kepesh se trouve transformé en sein, après une psychanalyse qui a duré cinq ans. Il mène une vie rangée malgré quelques liaisons. Bref, tout ce qu'il y a de plus ordinaire. Mais le voilà subitement transformé en un immense sein de femmes de cinquante-cinq livres et de six pieds de long. Il continue à penser comme avant sa transformation (à l'image de Grégoire Samsa) malgré son angoisse, et éprouve un délicieux plaisir dès qu'une infirmière le touche, le frictionne, le manipule. C'est après cette métamorphose que le docteur Klinger refait surface, celui qui fut son psychanalyste durant cinq ans (Klinger, de cloches / sonner ou de Kling, *to cling*, s'accrocher).

Le bon docteur représente le principe de réalité. « Monsieur réalité, le Roi des Rois ». Il l'enjoint d'accepter sa nouvelle situation, de regarder la réalité en face, de prendre sur lui, de faire avec. Non, il n'est pas fou. Il n'est pas victime d'hallucinations, il lui est « simplement » arrivé quelque chose. Kepesh, qui résiste de tout son être à son psychanalyste, oppose à ce triste principe de réalité son bon plaisir. Il a remarqué que, devenu un énorme tétin, il éprouve un plaisir fou dès qu'on le touche. Il jouit à plein de ces « bénéfices secondaires » et lance à la tête de Klinger son vouloir infantile :

J'ai envie d'être baisé ! Pourquoi ne devrais-je pas être baisé si c'est de cela que j'ai envie ? Dites-moi un peu pourquoi ! Au lieu de me torturer ! Au lieu de m'empêcher d'avoir ce que je veux ! Au lieu

que je reste là à être raisonnable ! c'est ça qui est fou, docteur, être raisonnable (*le Sein*, p. 66-67).

Kepesh, qui n'accepte pas les interprétations et les propos lénifiants de son psychanalyste, a tôt fait de trouver à sa situation une explication de son cru, qui a trait à la revanche de la littérature et à la toute-puissance de la fiction.

J'ai pris ça dans les romans. Les livres sur lesquels j'ai fait des cours [...]. Ce sont eux qui m'ont mis cette idée en tête. Je parle de mes cours sur la littérature européenne. Expliquer tous les ans Gogol et Kafka. Expliquer *le Nez* et *la Métamorphose* (*ibid.*, p. 87-88).

Comme Klinger lui fait remarquer qu'il y a de par le monde bien d'autres professeurs de littérature qui donnent le même genre de cours et qui ne se retrouvent pas transformés en sein, Kepesh rétorque qu'ils ne le font pas tous avec une conviction égale à la sienne. Kepesh est le premier, le plus fort, même s'il doit lui en cuire.

Il se met alors à associer, à aller sur le terrain de Klinger ; ici des associations liées à la lettre K pour mieux faire ressortir son point de vue : « Vous êtes-vous rendu compte, docteur, que tous les noms commencent par K : le vôtre, le mien et celui de Kafka ? Et puis il y a Claire et Miss Clark ! » (*ibid.*, p. 99). Il blâme sa cure d'avoir trop bien « marché », de l'avoir transformé en homme insignifiant, ordinaire. De là cette fuite dans la littérature qui s'incarne en lui. Il a tant expliqué Gogol et Kafka qu'il s'est mis à expérimenter leurs personnages *in vivo*. La littérature est sortie de son univers de représentation pour métamorphoser la vie en fiction. Rien de plus dangereux que ce raisonnement aux oreilles de Klinger qui s'efforce de le ramener « à la raison ». Kepesh a enfin le

temps de lire Shakespeare à fond, il imagine même qu'il finira par assouvir tous ses désirs et cite Rilke comme s'il continuait à faire des cours : « Tu dois changer ta vie ».

Comme on le voit, le pauvre Klinger ne fait pas le poids, ni en face de la lubricité de Kepesh ni en face de ses fantasmes fictionnels.

Dans une interview de 1974, à la question sur l'importance du personnage du psychanalyste dans son œuvre, Roth répond que Tarnopol, dans *Ma vie d'homme*, cherche à réaliser par les mots ce qu'auparavant il cherchait à réaliser par les actes, qu'il cherche à se trouver une identité à travers la cure, l'autobiographie et les écrits romanesques. Toujours ces trois approches de soi à la fois complémentaires et / ou concurrentes.

Zuckerman est aux prises avec un psychanalyste dans *La leçon d'anatomie*. Ce dernier est malade. Il a les vertèbres cervicales coincées, ce qui le paralyse et déclenche une intense douleur à chacun de ses gestes. Il ne peut ni taper à la machine ni écrire au stylo. Il passe une grande partie de ses journées allongé sur le tapis de son bureau, sa solitude n'étant interrompue que par les visites, les allées et venues de quatre femmes avec lesquelles il se livre au plaisir de la chair dans les seules positions qu'autorise son état, sa tête calée sur le *Roget's Thesaurus*. Après avoir tout essayé pour venir à bout de sa douleur, c'est-à-dire les analgésiques et autres comprimés, les infiltrations, les tractions, l'acupuncture, le recours à un ostéopathe, il se décide enfin à consulter un psychanalyste, d'autant plus que l'échec de ces divers traitements l'a plongé dans une dépression noire. Trois mois de traitement se sont écoulés lorsque le psychanalyste lui demande s'il n'a pas

renoncé à combattre le mal à cause des multiples bénéfices secondaires que son « malheur » lui procure. Zuckerman prend très mal « cette plaisanterie ». Il ne s'entend pas du tout avec son psychanalyste : il parle de l'attrait de la maladie, des bénéfices de l'affection, il entretient Zuckerman des gains psychiques du malade. Zuckerman veut bien reconnaître qu'il existe des profits dans des cas aussi énigmatiques que le sien, mais, quant à lui, il déteste être malade : il n'existe pas de gains qui puissent compenser la douleur physique qui le rend infirme. Les « avantages secondaires » que décèle l'analyste ne constituent pas le commencement d'une compensation de la perte principale qu'il a subie. Mais peut-être, suggère l'analyste, le Zuckerman qui en tire parti n'est pas celui qu'il perçoit comme étant lui-même, mais bien le nourrisson en mal de rachat, le paria — peut-être était-ce le fils de Carnovsky.

Il avait fallu trois semaines au médecin pour se décider à prononcer cela à haute et intelligible voix. Il risquait de s'écouler des mois avant qu'il n'annonçât la nouvelle du symptôme hystérique ;

L'expiation par la souffrance ? dit Zuckerman. La douleur étant le jugement que je porterais sur moi-même et ce livre ?

— C'est le cas ? demanda l'analyste.

Non, répliqua Zuckerman, et trois semaines après son début, il mit un terme à l'analyse en prenant la porte (*la Leçon d'anatomie*, p. 396-387).

Par ce geste, Zuckerman reste le maître de l'interprétation de la vérité de soi et de ses fictions, fiction de soi, fiction des autres.

On retrouve encore la figure du psychanalyste, plus exactement son évocation dans *les Faits. Autobiographie d'un romancier*.

Roth revient sur l'écriture de *Portnoy* et sur la dernière réplique de l'analyste. Elle avait pour but, dit-il « non seulement de poser un improbable sceau d'autorité sur mes libertés narratives malséantes et contraires à l'esthétique jamesienne, mais de véhiculer pour moi une ironie secondaire plus personnelle, en tant que message congratatoire et encouragement » (*les Faits. Autobiographie d'un romancier*, p. 181).

La psychanalyse, qui a dû être une entreprise thérapeutique pour guérir un certain mal de vivre et rétablir la confiance du narrateur (de l'auteur sans doute) en lui-même, confiance « déchiquetée » par son désastreux mariage, devient un moyen littéraire, la possibilité d'une écriture qui va lui permettre de dépasser le modèle de Henry James, jusque-là, son maître ès fiction...

Ainsi, il sera dit que le psychanalyste ne pourra l'emporter sur le romancier, ni même sur l'autobiographe. Tout comme chez Doubrovsky, l'écrivain sera son propre analyste (même si, par définition, la psychanalyse s'est faite à deux), son propre géniteur de livre en livre, de ruse narrative en ruse narrative, de personnage d'écrivain en personnage d'écrivain, de Juif en Juif.

Les Abbott et Costello de l'identité juive

Nous avons déjà rencontré Tarnopol qui écrit la vie du jeune Zuckerman et / ou sa propre vie. Zuckerman est le personnage principal de toute la trilogie de ce nom et de *la Contrevie*. Il s'agit du romancier Zuckerman, personnage principal de cette série de romans, premier décalage par rapport à l'auteur qui en implique quatre :

Roth auteur, le narrateur, le personnage romancier, à savoir Zuckerman, et le personnage qu'il crée et qui le poursuit, Carnovsky, sorte de double du double du double. Mêlant des souvenirs réels et des épisodes inventés à la fois dans les récits de Zuckerman et dans ceux de Carnovsky, Roth se livre à un jeu de miroirs très savant où l'on se perd avec délices. Zuckerman est quasiment obligé de s'enfuir pour échapper à son image d'écrivain porno et semble poursuivi à la fois par ses personnages et par la communauté juive. Il a écrit, en effet, quelque chose qui révolte sa famille, et plus largement la communauté juive (On reconnaîtra aisément les événements qui ont suivi la publication de *Portnoy et son complexe* en 1969). L'écrivain reçoit d'un de ses détracteurs une espièce de *Vade mecum*, un *guideline* que l'écrivain juif devrait suivre en tout temps. Il est le suivant :

Dix questions pour Nathan Zuckerman :

- 1) Si tu avais vécu en Allemagne nazie durant les années 30 aurais-tu écrit ce récit ?
- 2) Crois-tu que le Shylock de Shakespeare et le Fagin de Dickens n'aient pas été utilisés par les antisémites ?
- 3) Pratiques-tu la religion juidaïque ? Si oui, comment ? Sinon, quels sont les titres qui te qualifient pour écrire sur la vie des Juifs à l'intention de magazines nationaux ?
- 4) Pourrais-tu affirmer que les personnages de ton récit offrent un exemple valable des personnes constituant une communauté contemporaine juive typique ?
- 5) Dans un récit situé en milieu juif, pour quelles raisons trouve-t-on décrites des relations physiques intimes entre un juif marié et une chrétienne célibataire ? Pourquoi dans un récit situé en milieu juif, trouve-t-on : a) l'adultère ; b) d'incessantes querelles de famille à propos d'argent ; c) une déviation du comportement humain en général ?
- 6) Sur quel système de valeurs esthétiques te fonde-tu pour croire que le médiocre est plus valable que le noble et le sordide plus crédible que le sublime ?

7) Quels sont les éléments, dans ton personnage, qui t'incitent à associer la laideur de l'existence de façon si poussée à des Juifs ?

8) Peux-tu expliquer pourquoi, dans ton récit, dans lequel apparaît un rabbin, on ne rencontre nulle part la grandeur de la rhétorique avec laquelle S. Wise, Abba Hillel Silver et Zvi Masliansky ont tant remué et touché leur public ?

9) Mis à part l'intérêt financier pour toi-même, quels bénéfices, à ton avis, la publication de ce récit dans un magazine national pourra-t-elle apporter : a) à ta famille ; b) à ta communauté ; c) à la religion juive ; d) au bien-être du peuple juif ?

10) Peux-tu, en toute honnêteté, affirmer qu'il n'y a rien, dans ta courte nouvelle, qui ne pourrait réchauffer le cœur d'un Julius Streicher ou d'un Joseph Goebbels ? (*Zuckerman enchaîné*, p. 98-99)

C'est dans *la Leçon d'anatomie* que Zuckerman expie le crime d'avoir créé ce personnage dépravé de Carnovsky (nom dans lequel on reconnaîtra aisément « carne », la chair) d'après certains événements familiaux, de surcroît, ce qui révulse le père de Zuckerman. Le frère de Nathan, Henry, l'accuse même d'avoir par sa conduite provoqué la crise cardiaque fatale de leur père qui, en mourant, aurait dit : « le salaud » en pensant à Nathan.

Dans *la Contrevie*, le jeu des identités multiples et du dédoublement est au cœur de l'ouvrage. Comme le dit brillamment Pierre-Yves Pétillon :

Mais Philip Roth, dont le maître a longtemps été Henry James, a trop la mémoire des textes pour ne pas remonter jusqu'à la source du roman dit de métafiction. *The Counterlife* est sa version du classique par excellence du roman « moderniste » anglais, *Point Counterpoint* d'Aldous Huxley, roman lui-même inspiré des *Faux-Monnayeurs* d'André Gide, dont le titre anglais est *The Counterfeiters*. Méfiez-vous des contre-fictions : *The Counterlife* est une « autobiographie » dans laquelle le contrat implicitement passé entre auteur et lecteur — le « pacte autobiographique » — est déchiré à chaque nouveau chapitre pour faire place à une « nouvelle vie », [...] pour ainsi dire le contre-vit. Il (le roman) se clôt sur

une « coda » d'une gravité, elle, vraiment « nouvelle » chez Philip Roth — une méditation sur la *circumcision*, envisagée ici comme la marque non d'une appartenance mais d'une dépossession, d'un écart originels. Comme l'inscription de la lettre dans la chair vive, le signe que le « je » du moment où il est expulsé du ventre « pastoral », non seulement appartient à un Autre mais « est » un autre. Inscrit dès l'origine dans la culture et l'histoire, exilé parmi les signes, ce « je » n'a pas d'autre recours que de se mettre en scène, de s'inventer à travers la réfraction d'histoires et de contre-histoires : le jeu de ces scripts « fictifs » est le plus près qu'il peut espérer approcher de la « réalité » (Pétillon, p. 601-602).

Dans *la Contrevie*, le frère du narrateur, son double, Henry, qui a des problèmes cardiaques, a accepté de se faire opérer parce que les bêtabloquants prescrits avaient un parfait effet, mais le rendaient sexuellement impuissant. Il subit donc une opération et meurt. Plus exactement, il se réveille mort. En fait, il abandonne tout et on le retrouve au chapitre suivant en Israël, à Jérusalem dans le quartier de Mea Sharim chez les Khassidim. Il cherche ses racines, une vraie identité juive, « authentique », sans problème. Son frère Nathan Zuckerman viendra le chercher pour le ramener à New York. C'est ici que se place la rencontre de Nathan avec un fanatique, un Américain qui croit avoir trouvé la vérité dans le retour à la religion la plus stricte, dans le mysticisme et une intolérance à l'égard des Palestiniens qui ne peut mener qu'à la catastrophe ; c'est là, les yeux en extase, qu'il dit à Nathan que malgré son bonheur retrouvé "something is missing in Jerusalem a very good base-ball team". Nathan lui-même a rencontré une anglaise du Gloucestershire. Il veut s'établir dans la Gentry. Peine perdue ! Rêve d'assimilation parfaite ! Il a beau rêver de chasse à courre, de maison au bord de la Tamise dans les jonquilles. Rien n'y fait.

Counterlife / country life. Deux facettes de la fascination d'une identité non problématique, le nouveau Khassid — le Juif qui rêve d'être un *gentleman farmer* anglais. On apprendra par la suite que tout cela est imaginé et écrit par Nathan. En fait, c'est lui qui est malade. On lui a prescrit des médicaments pour le cœur, et lui aussi meurt. Après la cérémonie des funérailles, son frère Henry trouve le manuscrit de Nathan, dans lequel il raconte l'histoire d'Henry qui aurait été impuissant, qui aurait pris des bêtabloquants, qui en serait mort et se serait retrouvé dans les territoires occupés à la recherche d'une nouvelle raison de vivre et ainsi de suite.

Où est la fiction dans la fiction ? Où est l'original et où est la copie ? Roth se livre à une expérimentation sur les doubles, les « moi » imaginés par le romancier comme autant de Abbott et de Costello de l'identité juive.

Ce qu'on envie chez le romancier, ce n'est pas les choses que le romancier trouve lui-même si enviables, mais les identités remarquables que s'accorde l'auteur, son irresponsable incarnation / désincarnation, la délectation qui ne procède pas du « moi » mais consiste à échapper au « moi », même si ça implique d'accumuler sur soi d'imaginaires affections. Ce qu'on lui envie, c'est le don de l'autotransformation théâtrale, la façon dont il est capable de desserrer et de rendre ambigu le lien à la vie réelle grâce à la sanction du talent (*la Contrevie*, p. 248).

Pour celui qui semble (je dis bien *semble*) être le porte-parole de l'auteur, Nathan, Henry pourrait être une tentation impossible, un « autre » symétrique de Aharon Appelfeld par exemple, une variante identitaire impossible à assumer car Henry n'est pas un survivant né à l'Est, il est de Newark, comme son frère, typiquement new-yorkais. Israël est une terre étrangère qui ne fait pas vraiment partie

de soi. Il écrit à Henry que ce dernier s'est emprisonné « dans un morceau d'histoire où [il] n'est tout simplement pas » (*ibid.*, p. 178). La terre d'élection pour sa famille, c'est l'Amérique. On ne refait pas l'histoire :

Mon paysage n'était pas le désert du Neguev, ni les collines de Galilée, ni la plaine côtière de l'ancienne Philistie ; c'était l'Amérique industrielle des immigrants — Newark, où j'avais passé mon enfance, Chicago où j'avais fait mes études et New York, où j'occupais un appartement au sous-sol dans une rue du Lower East Side au milieu des pauvres, Ukrainiens ou Portoricains. Mon texte sacré n'était pas la Bible mais des romans traduits du russe, de l'allemand et du français dans la langue où je commençais d'écrire et de publier mes propres fictions — et ce n'était pas la richesse sémantique de l'hébreu classique mais la pulsation de l'anglais d'Amérique qui m'excitait. Je n'étais pas un survivant juif des camps nazis en quête d'une sécurité et d'une terre d'accueil, ni un socialiste juif pour qui la source principale de l'injustice était les méfaits du capitalisme, ni un nationaliste pour qui l'unité était une nécessité politique, ni un Juif croyant, un Juif savant ou un Juif xénophobe [...].

J'étais le petit-fils, né en Amérique de marchands de Galicie, qui, à la fin du siècle dernier, en étaient tout seuls arrivés à la conclusion prophétique de Théodore Herzl : qu'il n'y avait pas pour eux d'avenir dans l'Europe chrétienne, qu'ils ne pouvaient continuer d'être eux-mêmes sans inciter à la violence des forces menaçantes contre lesquelles ils n'avaient pas le moindre moyen de défense. Mais au lieu de combattre pour sauver le peuple juif de la destruction en fondant une patrie dans un coin reculé de l'Empire ottoman qui avait jadis été la Palestine de la Bible, ils s'étaient simplement mis en route pour sauver leur peau de Juifs. [...] je ne pouvais envisager aucune société historique ayant atteint le niveau de tolérance institutionnalisé en Amérique ou placé le pluralisme au cœur même de la vision officielle et idéalisée de soi-même (*ibid.*, p. 68-70).

S'inventer en tant que Juif, en tant qu'écrivain juif dans la société américaine et dans les variantes fictionnelles n'a pourtant pas été une chose aisée. Au début, il fallait devenir Américain. De là, la place du

base-ball dans la fiction, aussi bien chez Roth que chez Malamud, Auster et bien d'autres. Le succès de *Portnoy* va bien au-delà d'un succès de scandale causé par son aspect « pornographique ». Il marque une transformation profonde de l'imaginaire juif dans la fiction. En trente ans, cependant, cette image de soi, cette construction imaginaire de l'identité juive a progressé chez Roth. Qu'on se souvienne d'une nouvelle comme *Elie le fanatique*, dans laquelle l'échange d'identités par le costume a lieu entre un Juif assimilé, intégré à la société américaine, l'avocat Elie Peck et un Juif orthodoxe en caftan qui n'a pas de nom. Il s'agit d'un survivant qui ne comprend même pas l'anglais. Entre l'assimilation — qui est l'entrée dans la paix ordinaire et le confort de l'*American Way of Life*, dans la médiocrité et la pauvreté culturelle, — et l'identité juive orthodoxe qui incarne à la fois des valeurs spirituelles et la réincarnation anachronique du Shtetl en terre américaine, un débat intérieur s'instaure. Se sortir de ce chiasme n'est sans doute possible qu'en devenant écrivain et en inscrivant, dans la fiction, toutes les identités juives, assumables et inassumables, à l'image de l'avocat qui « aurait trop souvent voulu plaider pour la partie adverse ». Plus de trente ans après, c'est entre la reconnaissance réciproque de la position d'un devenir juif en diaspora et celle d'un devenir juif en Israël que le débat intérieur se renouvelle, là encore sous forme d'un chiasme. Il est d'ailleurs doublé du dialogue entre judéité américaine et judéité des survivants de l'Europe de l'Est, qu'ils se trouvent en Israël ou en Europe. Judéité américaine, héritage est-européen et judéité israélienne volontaire ou subie, voilà

trois positions qui dessinent un triangle incontournable.

L'Amérique fut la terre de l'intégration pour les Juifs. C'est largement chose faite. C'est tellement chose faite que plus rien ne subsiste de leur position d'immigrants et du cadre de vie qui fut le leur. C'est là la plainte douloureuse de Zuckerman qui, dans *la Leçon d'anatomie*, a perdu son « sujet ». Il n'y a plus de Juifs à Newark, plus de pères pionniers et immigrants :

Ayant perdu père, mère et terre natale, il cessait d'être un romancier. Cessant d'être fils, il cessait d'être écrivain. Tout ce qui le galvanisait avait été liquidé, ne laissant rien qui appartint en propre à lui et à personne d'autre, qu'il pût revendiquer, exploiter, agrandir et reconstruire (*Zuckerman enchaîné*, p. 400).

C'est pourquoi il lui faut se construire comme juif à la fois contre la médiocrité américaine et l'assimilation bête et contre ceux qui hypostasient d'une façon ou d'une autre l'identité juive et cherchent d'impossibles retours en arrière. Que veut son sosie dans *Opération Shylock*, celui qui à Jérusalem se fait appeler Philip Roth, occupant la suite 511 de l'hôtel *King David* et donnant des interviews à sa place ?

Il prêche le retour en diaspora de tous les Juifs d'origine ashkénaze installés ou nés en Israël, affirme qu'un second holocauste se prépare au Moyen-Orient et tente même de négocier auprès de Walesa le retour de milliers de juifs en Pologne, feignant de croire que les Polonais n'attendent que cela. C'est contre ce « fou » qu'il lui faut être Philip Roth, l'original et non la copie. Mais c'est aussi contre les Juifs américains (tout se passe comme si, quelques années avant, Roth avait eu l'intuition du crime perpétré à Hébron par Baruck Goldstein) ou ces Israéliens qui sont prêts à tout pour garder la

« Judée-Samarie ». Ni assimilation totale, ni hystérisation de la mémoire et de l'identité rivée à la terre, ni diasporisme délirant niant les péripéties tragiques de l'histoire.

Le problème dans la fiction, c'est non seulement d'occuper toutes les places de l'identité juive, mais de respecter en l'autre le Juif qu'on n'est pas, l'autre Juif, en soi et hors de soi :

Parce que, pensai-je, Aharon et moi, nous sommes distinctement et radicalement deux, une situation pour laquelle vous ne semblez pas avoir vraiment aucune disposition ; parce que nous sommes tout sauf les copies conformes que tout le monde est censé croire que nous sommes vous et moi ; parce que Aharon et moi, nous incarnons chacun l'expérience inverse de l'autre ; parce que chacun de nous reconnaît dans l'autre le Juif qu'il n'est pas ; parce que, malgré tout ce qui les sépare, il n'y a rien d'incompatible dans les choix qui ont façonné nos vies, très différentes, et nos livres, très différents, ces choix résultant des parcours biographiques antithétiques de deux Juifs du XX^e siècle [...] (*Opération Shylock*, p. 224).

C'est précisément dans cet ouvrage appelé *Une confession* que l'autofiction franchit un pas de plus. Henry et Nathan étaient frères dans *la Contrevie*. Ici, c'est tout simplement le sosie de Roth qui se produit.

Car il s'agit bien aussi de lui. Il s'appelle Philip Roth dans le texte. Auteur, narrateur et personnage coïncident. Il se trouve à Jérusalem (alors que lui est encore à New York) une espèce de double, un sosie qui se fait passer pour Roth. Le narrateur évoque *la Contrevie* et nombre d'événements de sa vie réelle comme cette dépression qu'il subit à la suite d'une opération banale qui avait dégénéré après une prise d'« halcion », somnifère qui fut par la suite retiré du marché un peu partout dans le monde. Le Roth du *King David* de Jérusalem va partout répétant qu'il faut que les Juifs quittent Israël,

retournent en Europe et en particulier en Pologne après l'arrivée au pouvoir de *Solidarité*. Il lui ressemble absolument puisqu'il y a des photos de lui dans la presse et que personne ne trouve rien à redire, même les gens qui le connaissent très bien. Le vrai Roth doit venir à Jérusalem pour suivre le procès Demjanjuk et rencontrer l'écrivain israélien Aharon Appelfeld en vue d'une interview à paraître dans le *New York Times*. C'est d'autant plus troublant que le procès Demjanjuk est, dans toute sa dimension tragique, une affaire où il est difficile, voire impossible, de démêler le vrai du faux. Les avocats de l'inculpé prétendent qu'il n'est pas « Ivan le Terrible », qu'il s'agit d'un autre, même s'il lui ressemble et même si les itinéraires biographiques sont en partie semblables. Sa carte d'identité était un faux fabriqué par le KGB. L'ouvrage n'est pas seulement une méditation sur les problèmes de l'identité, mais sur le faux, l'imposture, le simulacre.

Une idée lui vient tout au début du livre. Ce qui lui arrive est la revanche de la littérature. Comme Carnovsky se vengeait de Zuckerman, lui, Roth se voit attaqué par les créatures de son imagination :

C'est Zuckerman, me dis-je, espérant follement et bêtement m'en tirer par une pirouette, c'est Kepesh, Tarnopol et Portnoy — ils ne font plus qu'un, ils sont sortis des livres, et, pour se moquer, ils se sont incarnés en un *fac-similé caricatural de moi-même*. En d'autres termes, si ce n'est ni l'Halcion, ni un rêve, c'est forcément de la littérature — comme si la vie à l'extérieur ne pouvait pas être dix mille fois plus inimaginable que la vie à l'intérieur (*Une confession*, p. 36. C'est moi qui souligne).

Comme si le réel ne ménageait pas ses propres fictions !

Il y aussi l'histoire de cette femme qui fut abandonnée étant bébé, dans un cime-

tière catholique à quelques jours de la Libération de Paris, qui pense que ses parents étaient juifs, qui a été élevée en France dans la religion catholique, mais qui se sent profondément juive. Elle vient en Israël et cherche un rabbin qui veuille bien la convertir. Aucun n'accepte. Ce sont les Appelfeld, la veille de son départ, qui lui disent : « Mais vous êtes juive » ! et elle repart apaisée. En fait, ce que pense Appelfeld, c'est qu'on l'a abandonnée dans ce cimetière purement et simplement avec l'idée que, si on réussissait à la sauver, on penserait qu'elle avait été déposée là parce qu'elle était juive. Il est peut-être encore plus difficile à assumer qu'on a été abandonné par ses parents que de se construire un roman familial juif. Qui est juif, qui ne l'est pas ? Qui peut en décider ?

La rencontre entre les deux Roth a lieu. Le faux lui dit qu'il a toujours vécu dans l'ombre de ses livres, qu'il est son plus grand admirateur, qu'il est atteint d'un cancer. La suite est une aventure rocambolesque où le vrai et le faux se perdent un moment, l'un prenant la place de l'autre. L'auteur nous fait croire qu'il a été mêlé à une affaire d'espionnage pour le Mossad israélien.

Le thème de ce qui distingue un double d'une imposture traverse le livre. Le double, quand on n'a pas affaire à la folie ou aux hallucinations dues à la drogue ou à des médicaments de type « halcion », c'est forcément de la littérature : cela ne lui suffit plus. Il lui faut faire « incarner » le double. C'est ce que lui explique son ami Appelfeld :

Il manifeste moins de talent en se faisant passer pour toi que tu n'en as à être toi-même, voilà peut-être ce qui t'irrite. Des moi de rechange ? Des alter ego ? Le médium de l'écrivain ? Tout cela est

trop superficiel et trop poreux pour toi, il y manque le poids et la consistance. Est-ce là le double qui doit être le mien ? Une injure d'ordre esthétique. Tu vas maintenant faire des merveilles avec lui, comme le grand rabbin Liva de Prague avec le Golem [...] (*ibid.*, p. 119).

Mais le « vrai » résiste.

Il n'y avait aucun « autre ». Il n'y en avait qu'un et un seul d'un côté, et un faux manifeste de l'autre. Quand on analyse les choses en se situant loin de la folie et des maisons de fous, les doubles, me disais-je, se rencontrent surtout dans les livres ; ce sont des répliques parfaitement constituées qui incarnent le côté dépravé, toujours caché d'un original respectable, celles de ses personnalités ou ceux de ses penchants qui refusent de se laisser enterrer vivants et qui remontent jusqu'à la surface dans les sociétés civilisées pour révéler à tous l'inique secret d'un gentleman du XIX^e siècle. Je savais toutes ces histoires de moi divisé pour les avoir moi-même décodées avec finesse, comme tous les petits malins de mon espèce, à l'époque où j'étais étudiant, il y a près de quarante ans de cela. Mais cette fois, il ne s'agissait pas d'un livre que j'étais en train de lire ou d'écrire, et ce double n'était un personnage que dans le sens populaire du terme. Ce n'était pas un autre moi qui était inscrit dans le registre de l'hôtel King David, suite 511, un deuxième moi, un moi irresponsable, un moi déviant, un moi qui s'opposait à moi, un moi voyou et libertin qui incarnait les pires fantasmes que j'avais sur moi-même. J'étais en train de me faire avoir par quelqu'un qui n'était tout simplement pas moi, qui se faisait appeler par mon nom mais qui n'avait aucun rapport avec moi. Penser à lui comme un double revenait à lui accorder le statut nuisible d'un très réel et très prestigieux archétype. Et imposteur n'était pas mieux ; cela ne faisait que renforcer le pouvoir de nuire que je lui avais reconnu en le gratifiant de l'adjectif dostoïevskien qui hissait au niveau des professionnels de la ruse et du double jeu ce... Ce quoi au juste ? Trouve-lui un nom. Oui un nom tout de suite ! Parce que le nommer c'est comprendre ce qu'il est et ce qu'il n'est pas, c'est à la fois l'exorciser et le posséder, donne-lui un nom ! Sous son pseudonyme, il est anonyme et c'est son anonymat qui me tue. Un nom ! Qui est ce grotesque prétendant ? C'est l'absence de nom et rien d'autre qui transforme un rien en mystère. Un nom ! Si je suis le seul à être Philip Roth qui est-il lui ? Moïshe Pipik (*Opération Shylock*, p. 128-129).

Toute une partie du livre est une espèce de règlement de comptes entre le Roth qui est parfaitement à l'aise dans sa peau de Juif américain et l'autre qui s'interroge en permanence sur les Israéliens, sur ce que cela signifie d'être israélien. Dans *la Contrevie*, le frère de Zuckerman, Henry, s'était enfui en Israël, dans les colonies occupées, pour se sentir pleinement juif et refaire sa vie ; et Nathan, l'écrivain, parlait à sa recherche. Le thème est repris ici et encore amplifié. Le narrateur retrouve George Ziad, un Palestinien qu'il a connu autrefois à Chicago et qui de façon véhémentement lui dit à la fois des outrances invraisemblables et quelques vérités sur le devenir du sionisme. Encore une fois, les pensées et les contradictions de l'auteur se trouvent disséminées, non seulement à travers ses personnages, le narrateur, son sosie, Arenfeld, son oncle, l'intellectuel palestinien Ziad, etc. mais à l'intérieur d'un même personnage selon les moments. Roth se met à jouer Pipik et à défendre la diaspora, sentant que ce dernier est séduit et qu'il marche.

Le yiddish de Flaubert. Les filiations imaginaires

Roth s'est toujours identifié à Kafka, d'abord à cause de l'antagonisme qui existait entre son père et lui. Très tôt, il écrit une nouvelle « *I Always Wanted you to admire My Fasting : or Looking at Kafka* » qui fut publiée pour la première fois dans *American Review* (17 mai 1973) et reprise en particulier dans *Reading Myself and others*. Roth imagine que Kafka n'est pas mort de tuberculose en 1924, qu'il a réussi à gagner l'Amérique en 1937 ou 1938 et qu'il est son professeur d'hébreu dans un minable *High School* du New Jersey. Le

petit Roth l'a surnommé docteur Kishka, ce qui en yiddish signifie « intestins », tout cela parce que le pauvre professeur a l'haleine fétide et que les petits s'ennuient terriblement à son cours. Pris de remords parce qu'il a appris que le pauvre professeur vit dans une seule pièce dans une pension de famille, le jeune Roth décide de faire quelque chose pour le professeur souffre-douleur. Le père se met de la partie et invite à dîner le professeur Kafka en compagnie de la tante Rhoda qu'on essaye en vain de marier depuis au moins vingt ans. Le déjeuner se passe plutôt mal, le père assommant Kafka d'albums, lui faisant les louanges de 200 membres de la famille éparpillés sur l'ensemble du territoire des États-Unis, et la tante Rhoda bavardant avec la mère du petit Roth sans regarder le vieux professeur. En fait, les choses ont tout de même fait leur bonhomme de chemin. Kafka invite la tante Rhoda au cinéma. Il l'emmène même à Atlantic City. Et puis, évidemment, cela tourne mal et Kafka laisse dans la détresse la pauvre tante Rhoda.

Kafka va devenir une figure centrale dans l'œuvre. Je voudrais évoquer ici l'aventure de Zuckerman à Prague à la recherche des traces de Kafka dans « l'Orgie de Prague » qui sert d'épilogue à la fameuse trilogie, et *"The Professor of Desire"* qui nous fait à nouveau retrouver le professeur de littérature, David Kepesh. Zuckerman y rencontre un professeur de littérature tchèque, spécialiste de Kafka qui a été chassé de son poste à l'université après la fin tragique du printemps de Prague et qui, depuis, traduit *Moby Dick* en tchèque. La conversation entre les deux spécialistes est irrésistible. Pour le Tchèque, il s'agit de lire et d'interpréter Kafka pour comprendre

l'impuissance politique du pays. Pour l'Américain, les choses sont plus existentielles et c'est l'impuissance sexuelle chez Kafka qui est décisive. Leur Kafka n'est pas le même. Le roman tourne à la cocasserie lorsqu'on propose à Kepesh, qui est à la recherche de toutes les traces de Kafka dans Prague, de lui faire rencontrer une putain que Kafka aurait très bien connue et qui est aujourd'hui d'un âge fort avancé. Le professeur accepte. Il se retrouve en face d'une femme qui a plus de quatre-vingts ans et à qui il meurt d'envie de poser quelques questions, voulant savoir ce qu'elle faisait avec Kafka. Or, le traducteur qui l'accompagne hésite à poser de telles questions... Elle veut de l'argent, des dollars et, en lui répondant que Kafka n'avait pas de problèmes avec elle, elle lui propose de lui montrer ses parties intimes. Recul effaré du professeur qui, heureusement, s'était imaginé la scène !

Dans « l'Orgie de Prague », Zuckerman rencontre Sisovsky, écrivain victime de la répression et tout à fait découragé. Il laisse entendre à Zuckerman que son père qui écrivait en yiddish a laissé quelque part des manuscrits géniaux qu'il faudrait sortir de Prague et emporter aux États-Unis.

Suit ce passage fondamental qu'il m'est impossible de couper :

— J'ignorais que vous fussiez juif, par-dessus le marché, Sisovsky.

— Je ressemble à ma mère qui ne l'était pas. C'était mon père le Juif, mais comme vous, un Juif qui écrivait au sujet des Juifs ; comme vous sémite obsessionnel tout au long de sa vie. Il a écrit des centaines de récits concernant les Juifs mais n'en a pas publié un seul. Mon père était un introverti. Il enseignait les mathématiques au lycée de notre ville de province. Il écrivait pour lui-même. Parlez-vous yiddish ?

— Je suis un Juif dont la langue est l'anglais.

— Les récits de mon père étaient en yiddish. Pour

les lire, j'ai appris le yiddish tout seul. Je suis incapable de le parler [...].

— Ses récits sont-ils si bons ?

— Je n'exagère pas son excellence. C'était un écrivain merveilleux et profond.

— Comme qui ? Sholem Aleichem ? Isaac Babel ?

— Je puis vous dire seulement qu'il était elliptique, humble, gêné et tout cela à sa manière à lui.

Il pouvait se montrer passionné, il pouvait se montrer fleuri, il pouvait se montrer érudit — tout ce qu'il voulait. Non, ce n'est pas là le yiddish de Sholem Aleichem. C'est le yiddish de Flaubert [...] (*Zuckerman enchaîné*, p. 652-653, 656).

Ironie qui n'oublie pas l'héritage impossible et indécodable, qui n'oublie pas non plus qu'au-delà des filiations familiales il y a les autres, celles des écrivains qui l'ont influencé dans son écriture : Flaubert, James, Joyce ; mais aussi ces autres qui hantent le texte : Kafka et Bruno Schulz.

L'écrivain Sisovsky évoque son père qui était professeur de mathématiques et adorait jouer aux échecs. Cette passion le protégeait, au début de la guerre, un officier de la Gestapo l'invitant à jouer aux échecs tous les soirs. Grâce à cette invitation réitérée, il pouvait, lui, ainsi que sa famille, se dispenser d'habiter dans le quartier juif où les autres s'entassaient et où leur sort empirait de jour en jour. Ce stratagème dura plus d'un an. Certes, le père de Sisovsky ne pouvait plus être employé au lycée, mais il trouvait encore des leçons particulières à donner. Or, un autre officier de la Gestapo protégeait, de son côté, un dentiste juif. Un dimanche où les deux officiers se soulevèrent ensemble, une dispute éclata entre eux. Le secourreur de Sisovsky alla chez le dentiste et abattit celui-ci. Le lendemain, l'autre vint chez Sisovsky et le tua. L'ex-femme de Sisovsky, à qui Zuckerman vient réclamer les manuscrits yiddish du père, lui dit :

Eh bien, c'est encore un mensonge. C'est arrivé à un autre écrivain, qui n'écrivait même pas en yiddish. Qui n'avait ni épouse ni enfant. Le père de Sisovsky est mort dans un accident d'autobus. Le père de Sisovsky s'est caché dans les toilettes d'un ami aryen. Il s'y est caché des Nazis pendant toute la guerre et son ami lui apportait des cigarettes et des putains (*ibid.*, p. 689).

Le récit fictif de la mort du père de Sisovsky, dans la variante présentée par son fils, ne peut pas ne pas évoquer celle de Schulz en 1942 qui, professeur de dessin à Drogobytch, une petite ville de Pologne, écrivait en polonais. Il fut abattu par un officier de la Gestapo en novembre 1942. Bruno Schulz était fort peu connu aux États-Unis jusqu'à ce que Roth dirige une collection chez Penguin sur les Écrivains de l'autre Europe, dans laquelle il fit traduire et connaître Milan Kundera, Tadeusz Borowski, Danilo Kis et Schulz. Quand Cynthia Ozick publie *le Messie de Stockholm* en 1987, dans lequel Schulz ou plutôt son manuscrit perdu, *le Messie*, joue un rôle capital, elle le dédie à Roth, sans doute pour le remercier d'avoir fait connaître cet auteur à un large public. Schulz, qui n'est pas nommé dans « l'Orgie de Prague », est pourtant bien présent. Le voilà professeur de mathématiques et joueur d'échecs, accompagné de femme et enfants. Plus significatif, il écrit en yiddish. Ce qui a attiré l'attention de Roth sur Schulz, c'est l'étrangeté de sa condition d'écrivain juif polonais écrivant en polonais. Ni à l'aise dans la communauté des écrivains juifs écrivant en yiddish — et ils sont légion dans la Pologne d'avant-guerre — ni parmi les Polonais non juifs. Dans une interview menée par Roth de Isaac B. Singer sur Schulz, "*Roth and Singer on Bruno Schulz*" parue dans le *New York Times Book Review* (15 février

1977), Singer mentionne très fortement cette condition d'entre-deux :

[...] À Varsovie, il sentait qu'il devait revenir à Drogobych parce qu'à Varsovie tout un chacun disait : « Qui est Schulz ? ». Les écrivains n'étaient pas tout à fait prêts à voir débarquer un provincial et à lui dire : « vous êtes notre frère, notre maître [...] ». Et puis, il était juif [...]. Un Juif écrivant en polonais. Il n'étaient pas à l'aise devant ça (traduit par moi).

Sisovsky explique l'impossible place d'écrivain de son père :

Une de ses nouvelles s'intitule « la Langue maternelle ». Trois pages seulement sur un petit garçon juif qui parle un allemand livresque, un tchèque dépourvu de toute saveur indigène (en note : cela fait inévitablement penser à « l'Allemand de papier » de Kafka) et le yiddish des gens beaucoup plus simples que lui-même. Le déracinement de Kafka, si je puis me permettre une telle comparaison, n'était rien à côté de celui de mon père. Du moins, Kafka avait-il dans les veines le 19^e siècle — comme tous les Juifs de Prague alors — Kafka était un ressortissant de la littérature, s'il n'avait nulle autre attache. Mon père n'était ressortissant de rien (*ibid.*, p. 655).

Zuckerman ne peut pas ne pas se sentir proche de ces grandes figures d'écrivains juifs européens, toujours « déplacés », toujours en quête d'identité. Celui que Sisovsky a comparé à Thomas Mann, à Robert Musil et à Marcel Proust ne s'en laisse pas compter. Bien qu'écrivant en anglais en Amérique, il se sent lui-même « déplacé ». Quand il ouvre la boîte de chocolats dans laquelle les vieux manuscrits de Sisovsky père sont conservés, ils se dérobent. Il ne peut les lire :

À l'intérieur, des centaines de pages d'un papier d'une épaisseur inhabituelle, assez semblable au lourd papier ciré dans lequel on emballait autrefois les aliments gras chez l'épicier. L'encre est noire, les marges parfaites, l'écriture yiddish précise et nette. Aucune des nouvelles ne semble avoir plus de cinq ou six pages. Je ne puis les lire (*ibid.*, p. 701).

Un écrivain juif américain qui écrit sur un écrivain juif américain, lequel crée un personnage d'écrivain juif américain, qui rencontre un écrivain juif tchèque. L'un parle anglais, l'autre tchèque, aucun ne parle yiddish ; et tous deux sont à la recherche des traces de Kafka et de Schulz, à la recherche d'un manuscrit perdu à l'image du Messie de Schulz. Qui est qui dans ce jeu de miroirs de cinquième ou sixième degré ? Roth y avait répondu il y a longtemps dans *Reading Myself and Others* par la formule "*Imagining Jews*", ce qui renvoie à la fois à « l'ethnicité fictive » et aux jeux multiples avec l'identité, à l'inscription de multiples intertextes — Kafka ou Schulz n'étant que les exemples les plus forts — et à la toute-puissance de l'écriture qui permet l'expérimentation sur le clivage, le dédoublement, les multiples identifications du sujet, la place du polyphonisme, des voix narratives inassignables.

Il n'y a d'identité pour ces écrivains réels et fictifs que multiple et prise dans le terreau de la culture de l'enfance, ici pour Roth, l'Amérique, New York et Newark ; dans le terreau d'une tradition perdue doublée d'un immense intertexte littéraire qui permet à la fois toutes les reconquêtes et simulations identitaires tenues à distance par l'ironie, et le déploiement des filiations imaginaires, une autre façon de se réinventer comme juif.

Roth, cependant, ne se laisse jamais entièrement dévorer par l'imaginaire. Si loin qu'il pousse le recul des frontières et des limites :

« Je suis le Golem des États-Unis d'Amérique », il y a une zone qu'il ne franchira pas comme Gary l'avait fait. S'inventer, oui. Inventer le Juif, oui, mais avec la conscience que le symbolique est incontournable, qu'il y a « de la Loi », une place, si

floue soit-elle, une place dans la transmission culturelle, la filiation. L'assumer sans hystérisation de la mémoire et sans amnésie, se l'inventant mais en sachant qu'elle existe, telle semble, en dernière analyse la fonction et la fiction dévolue à l'écrivain. Car l'écrivain a affaire à une contradiction qu'il doit assumer. D'une part, il se veut le maître de ses inventions biographiques. Il n'a pas de moi, mais des variantes, des incarnations de soi : « Tout ce que tu peux affirmer, avec certitude, c'est que je n'ai, pour ma part, pas de moi, et que je ne veux pas ou que je ne peux pas m'infliger à moi-même la plaisanterie d'un moi... Ce dont je dispose, au contraire, c'est d'une variété d'incarnations auxquelles je puis m'adonner, et pas seulement de moi-même : une troupe d'acteurs que j'ai intériorisée, une compagnie permanente d'acteurs que je peux convoquer chaque fois qu'il me faut un moi, un stock à jamais changeant de pièces et de rôles qui constituent mon répertoire. Mais je n'ai sûrement pas de moi indépendant de mon effort artistique pour en usurper un. Et je n'en voudrais pas non plus. Je suis un théâtre et je ne suis rien d'autre qu'un théâtre (*la Contrevie*, p. 374-375).

Manifeste de la maîtrise du sens à l'image du Humpty Dumpty de *Alice au pays des merveilles*. Toute-puissance du créateur de soi ! D'autre part le tout vient buter sur la loi, la génération et la filiation, sur le symbolique. Il y a une limite qu'on ne peut franchir. De là, cette méditation sur la circoncision qui termine *la Contrevie* :

La circoncision établit aussi clairement que possible que tu es ici et non là, que tu es dehors et non dedans [...] et aussi que tu es à moi et non à eux.

Il n'y a pas de moyen d'y échapper : tu entres dans l'histoire par mon histoire et par moi [...]. La circoncision donne congé au rêve matriciel de l'existence dans le magnifique état de l'innocente préhistoire, la séduisante idylle de la vie naturelle, libre de tous les rituels conçus par l'homme. La lourde main des valeurs humaines tombe sur toi dès l'origine, marquant ton sexe pour se l'approprier. Dans la mesure où l'on invente ses propres significations, en même temps qu'on incarne la diversité de ses moi, telle est la signification que je propose pour ce rite. Je ne suis pas de ces Juifs qui veulent retracer leur histoire aux patriarches, ou même à l'état moderne ; la relation de mon moi juif à leur nous juif n'a rien de si direct ou de si libre que Henry souhaite la mienne, et il n'est pas non plus dans mon intention de simplifier cette relation en brandissant comme un drapeau le prépuce de notre enfant [...] (*ibid.*, p. 378).

De là encore cette figure du père dans *Patrimoine*.

À la fin du livre, son père, qu'il a mis en terre entouré d'un châle de prières retrouvé dans une de ses commodes, lui apparaît en rêve. Il lui fait le reproche de l'avoir enseveli non habillé : « Je ne lui avais pas fait revêtir pour l'éternité les habits qu'il fallait » (*Patrimoine*, p. 223). Il a beau écrire tous les livres qu'il veut et en particulier « ce » livre sur la mort de son père, il restera à ses yeux, par-delà la mort, son petit garçon, à une certaine place et non à une autre dans la filiation. Ce livre d'une grande austérité se termine par : « Il ne faut rien oublier ».

Références

- BUISINE, Alain, « Serge Doubrovsky ou l'autobiographie postmoderne » dans *Autobiographie et Avant-garde*, Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (éd.), Tübingen, 1992.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- LEJEUNE, Philippe, *le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- ROTH, Philip, *Zuckerman enchaîné*, Folio, Gallimard, 1988.
- — —, *la Contrevie*, Paris, Gallimard, 1988.
- — —, *Opération Shylock*, Paris, Gallimard, 1993.
- — —, *Reading Myself and Others*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1975.
- — —, *Ma vie d'homme*, Paris, Gallimard (Folio), 1976.
- — —, *les Faits. Autobiographie d'un romancier*, Paris, Gallimard, 1988.
- — —, *Patrimoine*, Paris, Gallimard (Folio), 1994 [1992].
- — —, *Portnoy et son complexe*, Paris, Gallimard, 1973 [1970].
- — —, *le Sein*, Paris, Gallimard, 1984.
- — —, *Tromperie*, Paris, Gallimard, 1994.
- — —, *Laisser courir (Letting Go, 1961)*, Paris, Gallimard, 1983.

Pour les références qui seraient manquantes, voir le corpus bibliographique préparé par Régine Robin, à la fin de sa présentation du numéro.